This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
GIFT, OF
Class

Ludwig van Beethoven.

Zur hundertjährigen Geburtstagsfeier.

Vortrag,
gehalten im Wissenschaftlichen Verein zu Berlin am 7. Januar 1871

von

Emil Naumann.

Berlin, 1871.
C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.
A. Charisius.

ML410
B42 N3

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Wie der große, nationale Krieg, der uns von unserem ruhelosen westlichen Nachbarn aufgenöthigt wurde, unser Volk in seiner stillen Geistesarbeit auf so manchem Gebiete menschlichen Wissens und Könnens jäh und unvorbereitet unterbrach, so störte er ihm auch die Feier der zum hundertsten Male erfolgenden Wiederkehr des Geburtstages eines der gewaltigsten Heroen deutscher Kunst. **Ludwig van Beethoven** wurde, wie jetzt für erwiesen gilt, am 16. December 1770 in Bonn geboren.[1]) Unser Meister war mithin ein Bürger jenes urdeutschen, linken Rheinufers, dessen Besitz wälsche Raubluft als das Endziel des muthwillig heraufbeschworenen Kampfes hinstellte. — Beethoven, der jüngste Bruder unter den drei Begründern und Vollendern der deutschen Sinfonie, Beethoven, der Schüler Haydn's, der Freund Göthe's und der Sänger von Schiller's Ode an die Freude — ein Franzose! — Man kann sagen, daß nur die mit Dünkel gepaarte Unwissenheit der Franzosen eine Erklärung für die Naivetät zuläßt, mit der sie eine ganz deutsche und den Gedanken französisch zu werden perhorrescirende Bevölkerung Frankreich einverleiben wollten. Nur so ist die Vermessenheit begreiflich, mit der sie die Hand nach einem Lande ausstreckten, das, wie ein **Freiherr von Stein** und **Göthe** (der sich bekanntlich selber einen Rheinländer nannte), oder die Namen **Guttenberg, Beethoven, Rubens** und **Cornelius** beweisen, mit zu der Zeitigung der herrlichsten Früchte deutscher und niederdeutscher Cultur beigetragen hat.[2])

195400

Da es uns nun nicht vergönnt sein sollte Beethoven's hundertjährigen Geburtstag im rechten Momente zu feiern und da das aus Schlachtendonnern verjüngt erstehende deutsche Vaterland auch gegenwärtig noch jedes andere Interesse in den Hintergrund drängt, so wird von einem Nationalfeste, wie es dem Andenken unseres Meisters ziemt, erst dann die Rede sein können, wenn des Krieges Stürme schweigen. Bis dahin möge es uns gestattet sein, die Bedeutung eines der größten Tondichter aller Zeiten, der am entsprechendsten auch nur in Tönen gefeiert zu werden vermag, in einigen Worten zu erörtern.

Vorerst möchten wir eines eigenthümlichen Mißgeschickes in allen äußeren Dingen gedenken, das der Meister, der im Gebiete der inneren Welt seiner Töne so siegreiche Schlachten schlug, nicht nur im Leben, sondern auch nach seinem Tode zu erdulden hatte. Wir begegnen einer derartigen Ironie des Schicksals gerade vorzugsweise solchen Genien gegenüber, die die höchsten Sprossen jener Himmelsleiter erstiegen haben, welche zu der Welt der Ideale hinaufführt. Es sei in dieser Beziehung nur an Mozart und Schiller erinnert. Man empfängt im Leben Beethoven's, wie in dem der genannten Geistesheroen, den Eindruck, als wolle sich die schnöde Alltagswelt für die, durch jene Männer ihr zum Trotze im Bewußtsein der Menschen bewirkte Einbürgerung hoher Ideale gleichsam an den Idealisten selber rächen und ihnen bei allen ihren Schritten Steine des Anstoßes in den Weg werfen. „Es sind die Kleinen von den Meinen", würde Mephistopheles sagen, wenn von jenen fast täglichen Widerwärtigkeiten die Rede ist, die sich gerade dem Genius entgegenzustellen lieben.

Es ist bekannt, daß Beethoven niemals in seinem Leben aus häuslichen und pekuniären Nöthen herausgekommen ist, daß ihm seine Brüder seine Verwendung für sie in übelster Weise lohnten, so daß selbst seine unvollendeten Manuscripte nicht sicher vor ihrer Geldgier waren. Das Aergste, was einem Mei-

ſter der Töne wohl geſchehen konnte: ſeine, bis zur abſoluten Taubheit immer zunehmende Harthörigkeit, die Einſamkeit ferner ſeines Hauſes, das einer liebenden Gattin und der Kinder ermangelte, der ſchwarze Undank ſeines, an Kindesſtatt angenommenen Neffen, für welchen er ſich die ſchwerſten perſönlichen Entbehrungen auferlegte, um ſchließlich nur Schande an ihm zu erleben, vollenden uns das traurige Bild des künſtleriſchen Erdenwallens Beethoven's. Aber hiermit nicht genug, ruht gleichſam auch ein Verhängniß auf allem, was ſich nach des Künſtlers Tode äußerlich an ſeinen Namen knüpft.

Ein **Schindler** muß ſein Leben ſchreiben, während ein **Otto Jahn,** der zwanzig Jahre lang zu einer Biographie Beethoven's unermüdlich geſammelt hatte, ſtirbt, ehe er nur die Feder dazu anſetzt. [3]) Ein ſonſt ſo großer Bildhauer wie **Hähnel** muß gerade in des Meiſters Standbild die verfehlteſte ſeiner Portrait-Statüen meißeln. [4]) Das im Jahre 1845, bei der Enthüllung jenes Standbildes, mit Beethoven's Namen geſchmückte Rhein-Dampfboot ſtrandet nach kaum begonnenen Fahrten am Loreleifelſen und die, für die hundertjährige Geburtsfeier Beethoven's mittelſt Sammlungen in Bonn errichtete Beethovenhalle verwandelt ſich — kaum im Rohbau vollendet — in ein Kriegslazareth. Auch der freche Hohn endlich dürfte hierher gehören, mit dem die, durch die ernſte Lage ihres Vaterlandes um nichts gebeſſerten Pariſer jüngſt eine ihrer neuen, nur zu dem Zwecke gegoſſenen Kanonen, Beethoven's Landsleute damit zu beſchießen, auf des Meiſters Namen tauften. — Aber auch noch in ernſterer und bedeutungsvollerer Weiſe waltet eine Art von Unſtern über denjenigen Beſtrebungen, die ſich, ſeit des Meiſters Hingange, vorzugsweiſe das Recht vindiciren, bei ſeinem Namen anzuknüpfen. Um jedoch in dieſer Beziehung nicht undeutlich zu bleiben, ſcheint es geboten, den gewaltigen Meiſter ſowohl in ſeiner Beziehung zu ſeinen Vorgängern, wie zu ſeinen Zeitgenoſſen und Nachfolgern

ins Auge zu fassen und zu würdigen. Hieraus dürfte sich auch ein allgemeines Bild seiner kunstgeschichtlichen und culturhistorischen Stellung und Bedeutung ergeben.

Die Musik ist unter den Künsten entschieden die jüngste Kunst. Das classische Alterthum kannte die Musik vorzugsweise nur als eine Dienerin der Poesie, und auch in den Fällen, wo sie, in den Leistungen einzelner Virtuosen z. B., sich als selbständige Kunst geltend zu machen scheint, ist sie dies in Wahrheit nicht. Wir haben es hier mehr mit dem sinnlichen Reiz von Klangwirkungen und den Spielereien einer entwickelten und von der Menge um ihrer selbst willen bewunderten Technik, als mit innerlichen und ethischen Wirkungen der Tonkunst zu thun. [5])

Eine neue Aera für das geschichtliche Werden der Musik begann mit der Ausbreitung des Christenthumes. — Die im Alterthume geforderte strenge Unterordnung des Individuums unter die Gesammtheit und den Staat, welche demungeachtet in Griechenland noch eine schöne Freiheit der Weltanschauung einzelner, hervorragender Geister ermöglichte, hatte sich unter der Vorherrschaft der Römer und des von ihnen gegründeten Universalstaates zu einem Absolutismus gesteigert, der das Individuum und sein subjectives Denken, Meinen und Empfinden, dem Ganzen gegenüber, nicht nur so gut wie verschwinden ließ, sondern dasselbe, in der Mehrheit der Fälle, wie bürgerlich, so auch geistig verknechtete und entwürdigte. Man darf darum behaupten, daß die Zeit der römischen Weltherrschaft eine der für die Entwickelung der Tonkunst ungünstigsten Epochen derselben gewesen sein müsse. Die Musik ist gerade darum in einem so eminenten Sinne eine moderne Kunst, weil sie weniger einer abstracten oder theoretischen Freiheit im Staate, als der ungehinderten Entfaltung des Subjectes und der ihm eingeborenen individuellen und persönlichen Weise die Welt aufzufassen und zu

empfinden bedarf, um zu ihrer vollen und ungehinderten Entwicklung zu gelangen.

Mit der Ausbreitung des Christenthums geschahen hierzu die ersten Schritte. Dasselbe gab, selbst unter den von der Wucht des römischen Absolutismus am meisten geknechteten Völkern, dem Einzelnen seine eigene, innere Welt, seine persönliche Berechtigung und ein freies Bewußtsein zurück.

Halten wir dies fest, so verstehen wir, warum fast unmittelbar nach der Ausbreitung christlicher Einflüsse die Tonkunst in einer bis dahin noch nicht dagewesenen Weise ihr Haupt zu erheben begann. Wir können mit völligem historischen Rechte sagen, daß der Aufschwung im Entwicklungsgange der Musik, der derselben eine Freiheit verlieh, mittelst welcher sie eine den übrigen Künsten gleichberechtigte Stellung erhielt, mit der fortschreitenden Ausbreitung des Christenthums beinahe gleichen Schritt hielt. — Wir ersehen hieraus, daß Freiheit im höchsten Sinne, daß die Freiheit des Bekenntnisses zu einer idealen Weltordnung, Freiheit der persönlichen Entwicklung und demgemäß einer persönlichen Ueberzeugung, eines persönlichen Empfindens und Wollens, Vorbedingung eines wahrhaften Erblühens der Musik zu einer selbständigen Kunst ist.

Dies wird Ludwig van **Beethoven** gegenüber von eingreifender Bedeutung, denn auch in ihm tritt uns eine jener gewaltigen Persönlichkeiten entgegen, deren ganzes Wesen in dem Begriffe der Freiheit begründet ist; auch er haßte mit glühender Seele jede Art von Sclaverei; auch sein ganzes Leben und künstlerisches Schaffen war ein Ringen nach der Verwirklichung und Darstellung hoher Ideale, mochte er dieselben in **Plato's Republik**, in einer vom starren Dogma losgelösten, persönlichen und verklärten Auffassung des Göttlichen, oder, mit Schiller, in jener allgemeinen Menschenliebe finden, wie sie in des Dichters dithyrambischem Ausrufe sich ankündigt:

„Seid umſchlungen Millionen,
Dieſen Kuß der ganzen Welt!“

Der erhöhte Aufſchwung, den die Muſik, durch chriſtliche Einflüſſe angeregt, genommen, hatte im Laufe der Zeiten die Entſtehung dreier beſonderer muſikaliſcher Kunſtgattungen zur Folge. Es ſind dieſelben, die wir in der ihr am nächſten verwandten Schweſterkunſt, in der Poeſie, gewahren: Die epiſche, dramatiſche und lyriſche Stylform. Während aber die Poeſie zu ihrer höchſten Bedeutung und Stellung im Epiſchen und Dramatiſchen gelangt, ſo daß ſelbſt die früheſten, lyriſchen Ergüſſe der älteſten Völker einen epiſchen Grundzug und eine epiſche Stimmung erkennen laſſen, kommt in der Tonkunſt, deren innerſter und ſie am tiefſten von den übrigen Künſten unterſcheidender Geiſt in der Lyrik und im Lyriſchen zum Vorſchein. Daher kommt es auch, daß die Poeſie, wenn ſie ganz lyriſch wird, z. B. im Liede, ſich, ſoweit ſie es vermag, der Muſik zu nähern beginnt, während umgekehrt die Tonkunſt im Epiſchen und Dramatiſchen in das nächſte, ihr mögliche Verhältniß zur Poeſie tritt.

Es geht hieraus hervor, daß hervorragende Tondichter, je nachdem ihre ſchöpferiſche Thätigkeit ſich noch im Umkreiſe epiſchen und dramatiſchen Ausdruckes oder in der Gefühlswelt lyriſcher Stimmungen bewegt, in einem gewiſſermaßen verſchiedenen Verhältniſſe zu ihrer Kunſt ſtehen. Die zuerſt genannten Meiſter werden, vom Standpunkte einer abſoluten Emancipation der Muſik von den übrigen Künſten, als weniger ſpecifiſche Muſiker erſcheinen, wie die letzteren. In dieſer Beziehung iſt es nun höchſt wichtig für die Erkenntniß der Stellung, die Beethoven unter den Heroen der Tonkunſt einnimmt, daß man von ihm ſagen kann, er habe die lyriſchen Stil- und Ausdrucksformen der Muſik zu ihrem erweitertſten, erhöhteſten und gewaltigſten Ausdruck gebracht. Da nun die Muſik, als ſelbſtändige Kunſt, (und dies iſt ſie erſt, ſeitdem ſie zu einer un-

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

gehinderten Entwicklung ihrer lyrischen Ausdrucks- und Empfindungsweise gelangt ist) die modernste unter den Künsten ist, so kann man sagen, daß Beethoven der modernste unter den Heroen der Kunst sei, da er nicht nur dem künstlerischen Zeitbewußtsein, das sich seit hundert und funfzig Jahren am eminentesten in der Musik äußert, sondern auch dem innersten Gehalte dieser so zeitgemäßen Kunst die ergreifendste Aussprache verliehen. Außer ihm wäre in dieser Beziehung nur noch **Sebastian Bach** zu nennen. Auch dieser erscheint, wenn man ihn mit **Händel, Gluck, Haydn** und **Mozart** vergleicht, wie Beethoven, als der vorzugsweise specifische Musiker.

Um nun jedoch, in Bezug auf das, was wir das lyrische Gebiet der Tonkunst nennen, nicht unklar zu bleiben, bedarf es noch einiger Worte. Zur lyrischen Gattung der Tonkunst gehören die gesammte Kirchenmusik, die gesammte Instrumentalmusik und das Lied, sei es in seiner volksthümlichen, oder in seiner durch die Kunst vertieften und erweiterten Gestalt[6]).

Daß das Lied, ebenso wie in der Poesie, in unmittelbarster Weise die lyrische Gattung kennzeichnet, bedarf keines Beweises; eher dagegen möchten die Instrumental- und Kirchenmusik einer Rechtfertigung ihres, als vorwaltend lyrisch bezeichneten Charakters bedürfen.

Man kann im Allgemeinen sagen, daß Alles was uns nöthigt aus unserem persönlichsten Gemüthsleben in die uns umgebende reale Welt hinaus zu treten, oder auf die Welt näher einzugehen und dieselbe unseren Zwecken dienstbar zu machen, einer lyrischen Stimmung entgegengesetzt sei. Daher auch, wie es die bildende Kunst thut, die Darstellung der Natur, des Menschen und historischer Ereignisse. In dieser Weise das eigene Selbst zu erweitern und eine über persönliches Empfinden hinausreichende, größere Welt mit Objectivität darzustellen, nöthigen den Tondichter nur das Oratorium und die Oper. Das eine ist daher als das musikalische Epos, die andere als

das musikalische Drama anzusehen. Die eigentliche Kirchenmusik dagegen, d. h. diejenige, die es nicht mehr, wie das Oratorium, mit der Darstellung wenn auch religiös gefärbter Begebenheiten, sondern mit der Verherrlichung und der musikalischen Belebung des eigentlichen Gottesdienstes, sowie zugleich mit denjenigen Momenten desselben zu thun hat, die eine ganz persönliche Ergriffenheit oder ein persönliches Bekenntniß zur Voraussetzung haben, ist lyrischer Natur.

Es ist nun höchst charakteristisch für die Stellung **Beethoven's**, dem gesammten Geistesumfange seiner Kunst gegenüber, daß diejenigen seiner Schöpfungen, die sein Wesen am meisten bezeichnen, der Instrumental- und Kirchenmusik angehören, d. h. den gewaltigsten Gattungen musikalischer Lyrik. Und zwar hier wiederum einerseits der Sinfonie und dem Sinfonischen, andererseits der entwickeltsten Form der Kirchenmusik: der Messe.

Hiermit ist zugleich eine Antwort auf die möglichen Zweifel gegeben, ob Beethoven mit dem Namen eines Lyrikers nicht eine zu beschränkte Bedeutung beigemessen sei. — Denken wir freilich an den Begriff, den man während der Zeit unserer politischen Erschlaffung mit dem Lyriker verband, denken wir an jene, in Maroquin gebundenen und mit Goldschnitt versehenen Bändchen, wie sie in modischen Buch- und Kunsthandlungen, unter der Anzeige der so und sovielten Auflage, im Schaufenster prangen, und in denen uns selten mehr entgegen tönt, als des Verfassers unkräftiger Weltschmerz, ein Liebeln am Theetisch und in Glaceehandschuhen, oder ein gelegentliches, tendenziöses Einstimmen in das Rauschen einer vergänglichen Zeitströmung, so erinnert uns nichts von dem allen an den Titanen Beethoven. Ihn mit dieser Gattung von Lyrikern zusammenstellen wollen, hieße einen Heros mit Pygmäen vergleichen. — Aber der Begriff des Lyrikers läßt, wenn wir ihn, wie das Alterthum, oder wie ähnliche, großer Anschauungen fähige Zeitalter verstehen, noch andere Dimen-

sionen zu. Beethoven ist Lyriker in der Weise des Psalmisten, oder wie Pindar und Ossian, wie Klopstock in seinen erhabensten Oden, Göthe in den Gedichten: Grenzen der Menschheit, Prometheus, Harzreise, Schiller in seiner Dithyrambe und seinem Liede „an die Freude".

Demungeachtet erscheinen noch nicht alle Bedenken beseitigt. Die Lyrik fordert, ihrer Natur nach, Subjectivität und den Idealisten in einem höheren Grade, als die andern Kunstgattungen. Es könnte daher, da Objectivität als das Höchste in den Künsten gilt, von diesem Gesichtspunkte immer noch als eine Unterschätzung Beethoven's erscheinen, ihn, der auch den Fidelio und die Musik zu Egmont geschaffen, ausschließlich als Lyriker zu bezeichnen. Hierauf ist aber zu antworten, daß Beethoven auch im Fidelio und Egmont vorwaltend nur dem, was ihm subjectiv am wärmsten am Herzen lag: seinem Streben nach Freiheit, seinem Haß gegen alle Tyrannei und seiner glühenden Begeisterung für heroisch sich opfernde Liebe, Ausdruck lieh. Darum sind ihm im Fidelio die Gestalten Leonorens, Florestan's und Pizarro's so unübertrefflich gelungen, während die Charaktere Rocco's, Marcellinen's, Jaquino's und des Don Fernando ein gewisses, durch die Oper seiner Zeit erreichtes Niveau kaum überschreiten, und da, wo es sich um humoristische Gestaltung handelt, von einem Mozart weit übertroffen werden. Noch wichtiger aber ist es darauf hinzuweisen, daß, wenn wir auch zugeben müssen, daß der lyrische Ausdruck und die lyrische Stilform am unmittelbarsten mit dem Empfinden und Fühlen des Subjectes verwachsen sind, es doch eine unendliche Verschiedenheit bedingt, welcher Art und Bedeutung dieses Subject ist. Zeigt dasselbe, wie bei Beethoven, eine so erhabene Natur, daß es für sich allein eine ganze Welt darstellt und umfaßt, oder in sich die Kraft fühlt, statt eines kleinlichen, nur individuellen Wehes, die Leiden und Freuden der gesammten Menschheit,

ihr Hoffen und Fürchten, ihr Sehnen und Ringen mitzuempfinden und auszudrücken, so verlieren sowohl der Subjectivismus, wie die Idealität, das, was man ihre Beschränkung nennen könnte, falls sie sich nur auf den Einzelnen zurückbeziehen, und seinen Gesichtskreis, statt ihn zu erweitern, nur verengern. Der Dichter und Tondichter dagegen, der, gleich **Beethoven** oder Lord **Byron**, mit Faust sagen darf:

„Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh' auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern."

ist ebenso sehr geeignet uns über die engen Schranken des nur Individuellen und Persönlichen zu erheben, als ein Genius, der der Welt, wie **Shakespeare** und **Mozart**, den Spiegel vorhält, in welchem sie ihr durch die Kunst verklärtes Abbild, in der ganzen reichen Abstufung menschlicher Erscheinung erblickt. Beide Richtungen stellen erst die Kunst in ihrem ganzen Umfange dar und beanspruchen somit eine gleiche Berechtigung.

Beethoven zeigt aber nicht nur innere Beziehungen zu Lord Byron und dem, was wir die faustische Seite in der Natur Göthe's nennen dürfen, sondern, mehr fast noch zu Geistern, wie **Michel Angelo** und **Schiller**. Bei ihm, wie bei jenen, finden wir eine vorwaltende Neigung zum Pathetischen, das sich mitunter bis zum Pathologischen zu steigern und auch uns dann in eine fast gewaltsame Mitleidenschaft zu versetzen vermag. Wir erinnern in dieser Beziehung nur an die Jugenddramen Schiller's, an gewisse Gruppen in Michel Angelo's jüngstem Gericht, oder an das ruhelose und schmerzliche Umherirren durch alle Tonarten der Empfindung, mit welchem das Finale von Beethoven's neunter Sinfonie beginnt. Gerade aber das Pathos und die leidenschaftliche Kühnheit Michel Angelo's, Schiller's und Beethoven's ist es, was ihnen eine stärkere Wirkung auf die Jugend und auf

kampfesfrohe Gemüther ſichert, als die oft unglaubliche Anſpruchsloſigkeit und Einfachheit, mit der Mozart, Raphael und Göthe ihren erſten Gedanken hinzuſtellen pflegen, deſſen ſtille Klarheit nur ſelten ſogleich auch die darunter verborgene, unergründliche Tiefe erkennen läßt. So empfindet denn auch keine Altersſtufe inniger, als die Jugend, wie ſehr Beethoven jenes Sehnen austönt, das dem Jünglinge als glühender Wunſch nach Verwirklichung ſeiner Ideale im Herzen wohnt, mag er dieſelbe Freiheit Verbrüderung und Glück der ganzen Menſchheit nennen, finde er ihre Verkörperung in der poetiſch verklärten Geſtalt der Geliebten, oder in Heldenthum und Vaterland. Aber auch diejenige Seite unſeres Schiller, die mehr dem *Manne* als dem Jünglinge angehört, finden wir in wunderbarer Spiegelung bei Beethoven wieder. Wenn wir in Schiller nicht nur den *Dichter*, ſondern ebenſo ſehr den *Charakter* und die *Geſinnung* ehren, wenn Göthe darum von dem ihm zu früh entriſſenen Freunde ſagen durfte:

> Und hinter ihm, in weſenloſem Scheine,
> Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine."

ſo exiſtirt kein Dichterwort, das in gleich bezeichnender Weiſe auch auf **Beethoven** anzuwenden wäre. So geiſtesariſtokratiſch und derb Beethoven auch der Gemeinheit gegenüber, wenn ſie ſeinen Weg kreuzte, auftreten konnte, (und auch *dieſen* Zug finden wir bei Michel Angelo und Schiller) ſo ganz war ſein Herz doch im tiefſten Grunde nur von Liebe, Hingabe und Opferfreudigkeit für das Glück Aller und jene höchſten, idealen Güter erfüllt, nach denen die Beſten zu allen Zeiten geſtrebt haben.

Wie aber Beethoven Michel Angelo's und Schiller's *Größe* theilt, ſo läßt er auch ihre *Mängel*, von denen ja auch die Lieblinge der Götter nicht ganz frei ſind, gewahren. — Wir bemerkten bereits, daß über denjenigen Beſtrebungen, die ſich ſeit des Meiſters Hingange vorzugsweiſe das Recht vindiciren, bei ſeinem Namen anzuknüpfen, ein gewiſſer Unſtern walte. Wenn

wir nun auch den großen Tondichter nicht verantwortlich machen können für die Irrthümer einer ihn ebensowohl halb- wie mißverstehenden Jüngerschaft, und wenn er auch nichts gemein hat mit sich überschätzenden, einseitigen und übertriebenen Talenten die in seinen Fußtapfen zu gehen glauben, wenn sie ihm höchstens abgesehen: „wie er sich räuspert und wie er spuckt," so ist doch nicht zu läugnen, daß ein leiser Anhalt für derartige Mißverständnisse seines erhabenen Wesens durch das künstlerische Schaffen Beethoven's in gleicher Weise gegeben worden ist, wie er durch Michel Angelo, Schiller und den jugendlichen Göthe der „Sturm- und Drangperiode" denjenigen gegeben ward, die an jenen Genien nichts bemerkten, als das zuweilen, wenn auch nur selten erfolgende Vordrängen des Subjektes vor dem Künstler. Darum ward denn unser **Beethoven** fast ebenso sehr von Talenten wie **Berlioz**, Liszt und **Wagner** mißverstanden, als ein **Michel Angelo** von einem **Caravaggio**, **Salvator Rosa**, **Bologna** und **Bandinelli**, oder **Göthe** und **Schiller** von einem **Tieck**, **Novalis**, **Arnim**, **Görres** und **Brentano**, wenn diese unseren Dioskuren zum Vorwurf machten, daß sie der romantisch-katholisirenden Richtung ihrer Dramen Faust, Jeane d'Arc und Maria Stuart nicht treu geblieben seien.

Aus dem bisher über Beethoven Gesagten werden wir unschwer auch bereits die Stellung erkennen, die derselbe zu den anderen Heroen deutscher Tonkunst einnimmt.

In vielfacher Weise ihm verwandt, erscheint **Joseph Haydn**. Einmal schon als der eigentliche Vater der modernen Instrumentalmusik und unserer heutigen Sinfonie; dann aber auch wegen seiner, wie bei Beethoven, behaupteten Mittelstellung zwischen lyrischem und epischem Ausdruck. Doch ist die letztere Seite bei Haydn, wie schon seine Oratorien, die Jahreszeiten und die Schöpfung beweisen, stärker entwickelt, wie bei Beethoven, während dieser wiederum den älteren Meister weitaus an lyrischem Schwung, dithyrambischer Begeisterung und

mächtig ergreifendem, die verborgensten Tiefen der leidenschaftlich bewegten Menschenseele enthüllenden Pathos übertrifft. Hieraus geht auch hervor, daß Haydn im allgemeinen einer objectiveren Darstellung der ihn umgebenden und auf ihn wirkenden Außenwelt fähig ist, als Beethoven, bei dem wir's mit der Darstellung der Innenwelt eines Titanen von bald faustischer, bald prometheischer Färbung zu thun haben. Aus diesem Grunde gehören Haydn's Jahreszeiten und Schöpfung zu seinen unvergänglichsten Werken. Sie erinnern uns in ihrer treuen Wiederspiegelung eines reichen, natürlichen und menschlichen Dasein's, über das demungeachtet ein Hauch hoher Idealität verbreitet ist, ebensowohl an die Bilder eines **Ruysdael**, wie **Claude Lorrain**. Bei Beethoven möchten wir dagegen umgekehrt diejenigen seiner Schöpfungen, in denen er sich auf eine Wiederspiegelung der Außenwelt in seinem Innern einläßt, die am wenigsten charakteristischen für ihn nennen. So z. B. seine Vittoria-Schlacht, oder seine Pastoral-Sinfonie, welche letztere, soviel Herrliches sie auch bietet, an Tiefe des Inhaltes doch bedeutend hinter ihren Vorgängerinnen, der Eroica-, der B-dur- und C-moll-Sinfonie, sowie hinter der ihr folgenden A-dur- und der 8. und 9. Sinfonie zurücksteht.

Auch **Sebastian Bach** hat, gleich Haydn, nach mancher Seite hin eine innerlichere Beziehung zu Beethoven, als Gluck, Händel und Mozart. Sebastian Bach, in soweit das Hauptgewicht seines Schaffen's im Kirchlichen und Instrumentalen ruht, hat ebenfalls vorwaltend den lyrischen Ausdruck der Tonkunst entwickelt und von früheren Traditionen emancipirt. Doch bleibt der Unterschied zwischen beiden Meistern, daß sie sehr verschiedenen Zeitaltern angehören, und daß Bach, gleich Dürer, die specifisch protestantische Kunst und deren Auffassung des Christenthums auf ihren höchsten Gipfel führt. **Beethovens** Weltanschauung dagegen nährt sich nicht nur von christlichen, sondern auch von antik-classischen Elementen, so

daß Plato und Plutarch, (bekanntlich zu ſeinen Lieblingsſchriftſtellern gehörend) Shakespeare und Göthe ſeinem Innern ebenſo nahe ſtehen, wie das Bekenntniß, mit welchem er ſeine neunte Sinfonie krönt:

„Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen."

Doch liegt ſowohl in ſeiner Missa solennis, wie gerade in der neunten Sinfonie etwas von jenem Sebaſtian Bach'ſchen Geiſte, den man am kürzeſten mit dem Worte bezeichnen könnte, welches der Erzvater dem mit ihm ringenden Engel zurief: „Ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn." — Jenes Emporſtreben Sebaſtian Bach's aus irdiſchen Banden und Nöthen in die reinen und lichten Sphären der idealen Welt, welche er unter der Form der proteſtantiſch-chriſtlichen Anſchauung im Herzen trug, und die ſich in Sätzen, wie das große Kyrie der H-moll-Meſſe, oder wie der Eingangschor der Matthäus-Paſſion ſo erſchütternd kundgiebt, verwandelt ſich bei Beethoven in ein Ringen der Menſchenſeele nach Liebe, Licht und Leben in einem allgemeineren Sinne und nach Befreiung von den Banden, die, als nur irdiſcher Stoff, oder unter der Form von Zeit und Raum, den unbehinderten Flug der Seele und ihre Erhebung zum Ideale vereiteln wollen.

Händel's geiſtige Beziehung zu Beethoven finden wir in der auch ihm in ſo hervorragender Weiſe verliehenen Begabung, das Heroiſche und den Heroismus zu ihrem gewaltigſten und hinreißendſten Ausdruck zu bringen. Indem Händel aber eine ſolche Welt nicht nur im Allgemeinen, und wie ſie ſich als eine Empfindung des Subjectes äußert, in ſeinen Tönen lebendig werden läßt, ſondern ſich an das Heldenthum und den Helden der Sage, Tradition und Geſchichte anlehnt, wird ihm das Lyriſche nur noch Epiſode in einem größeren Ganzen, während das Epiſche in den Vordergrund tritt. Im Oratorium, in jener Umgeſtaltung und Vertiefung, die ihm Händel verlieh, ſchuf

der Meister das musikalische Epos und ist auf diesem Felde bis zum heutigen Tage, einem zweiten Homer vergleichbar, unerreicht geblieben.

Wie Haydn der Vater der modernen Instrumentalmusik und Sinfonie, Händel hinwieder der Begründer des musikalischen Epos zu nennen ist, so darf man Gluck als den Schöpfer des musikalischen Drama bezeichnen. Was vor ihm, unter der Form des Singspiels und der Oper, zur Geltung gekommen, war alles andere eher, als in Wahrheit das musikalische Drama. Raum und Zeit gestatten uns nicht, dies an dieser Stelle weiter auszuführen. Hier sei nur bemerkt, daß Gluck, eben weil er in fast ausschließlicher Weise Dramatiker war, dem großen Lyriker Beethoven verhältnißmäßig am fernsten unter den Heroen deutscher Tonkunst steht. Doch darf man mit Gewißheit sagen, daß die große Scene und Arie im Fidelio: „Abscheulicher, wo eilst du hin!", — sowie die ganze Kerkerscene im zweiten Acte derselben Oper, ohne die, wenn auch durch Mozart vermittelten Einflüsse Gluck's auf Beethoven, unmöglich gewesen sein würde.

Mozart nimmt eine wunderbare Mittelstellung zwischen den vorhergenannten Heroen deutscher Tonkunst ein. Dies geht schon daraus hervor, daß er der Einzige unter ihnen ist, bei welchem epische, dramatische und lyrische Anlage beinahe einander das Gleichgewicht halten. Im Felde der Oper erscheint Mozart als der Nachfolger, Erweiterer und Vollender des, durch Gluck in Wahrheit erst angebahnten, musikalischen Drama's, indem er der tragischen auch die komische und romantische Oper, sowie eine zwischen beide in der Mitte stehenden Gattung hinzufügte, von deren Möglichkeit, vor Mozart's Auftreten, niemand eine Ahnung hatte. Wenn auch nicht im rein Epischen, da sein Oratorium: Davidde penitente im Ganzen seines Schaffens fast verschwindet, so finden wir doch Mozart im Gebiete des Episch-Lyrischen in fast gleich hervorragender Weise mit Haydn und Beethoven vertreten, und hier liegt auch eine seiner

Hauptbeziehungen zu dem Meiſter, dem unſere Worte gewidmet ſind. Mozart ſtellt ſowohl in der Sinfonie und Sonate, wie in der Kammermuſik das verbindende Mittelglied in der Trias dar, die uns unter den unſterblichen Namen: Haydn, Mozart und Beethoven ſo bekannt iſt. Auch die anderen Gattungen muſikaliſcher Lyrik, die Kirchenmuſik (wir erinnern nur an ſein Requiem, an ſeine Meſſen und an das Ave verum), nicht weniger das Lied beherrſcht und erweitert Mozart in einer neuen Weiſe, und gerade Beethoven's Missa solènnis dürften wir, ohne die Einwirkung von Mozarts Requiem auf deren Schöpfer, kaum in der uns vorliegenden Geſtalt beſitzen.

Es iſt eigenthümlich, wie deutlich Beethoven ſelber die hier angedeuteten Beziehungen zu ſeinen großen Genoſſen unter den deutſchen Tonkünſtlern empfand. Schindler erzählt uns, daß Sebaſtian Bach's wohltemperirtes Klavier faſt immer aufgeſchlagen auf ſeinem Flügel gelegen. Es iſt ferner bekannt, daß Beethoven Haydn's Schüler geweſen und demſelben einige ſeiner Erſtlingswerke zugeeignet hat. Faſt mehr aber noch muß uns ſeine, faſt grenzenloſe, Bewunderung für Händel und Mozart überraſchen, die ihm doch, wie wir geſehen, bezüglich ihrer Anlage eigentlich weniger nahe geſtanden, als Bach und Haydn. Und dennoch iſt eine ſolche Erſcheinung ganz natürlich, da uns gewöhnlich das an anderen, was wir in gleichem Grade beſitzen, weniger in Erſtaunen ſetzt, als das, was ſie vor uns voraus haben, oder was ſie von uns unterſcheidet. So konnte Beethoven nicht genug die Wirkung bewundern, die Händel mit den einfachſten Mitteln hervorbrachte, indem er meinte, daß der Wechſel einiger Grundaccorde bei jenem oft mehr bedeute und ſage, als die verwickeltſten Harmonienfolgen neuerer Meiſter, und daß wir von Händel lernen könnten, wie Größe und Einfachheit Hand in Hand gingen. Wie ſtark Mozart auf ihn einwirkte, zeigen neben vieler ſeiner Kammermuſiken, beſonders die beiden erſten Sinfonien, zeigen ſeine herrlichen Variationen über

das Thema: Notte e giorno faticar aus Mozart's Don Juan, sowie seine wiederholt ausgesprochene Bewunderung der Zauberflöte desselben Meisters.

So haben wir denn Beethoven nicht nur als einen Ebenbürtigen sich den größten Tondichtern aller Zeiten anschließen sehen, sondern wir haben auch erfahren, daß er dem, unserer Zeit so gemäßen Ausdruck subjectivsten Empfindens, welchem die Musik gerade so günstig ist, seinen erhabensten Inhalt verlieh, und daß er die Tonkunst im Instrumentalen, der einzigen Gattung in der sie völlig selbständig auftritt, zu dem Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit führte. Alles in allem müssen wir unsern Meister — gleich Plato, Schiller und Michel Angelo — einen der gewaltigsten Vorkämpfer des Idealismus und der idealen Sehnsucht unseres Geschlechtes nach der Verwirklichung eines Reiches der Liebe, Freiheit und Schönheit nennen. Er hat daher für unsere, in einer realistischen Strömung begriffenen Zeit eine doppelte Bedeutung, indem er auch in der Gegenwart Ehrfurcht und warme Begeisterung für die ethischen Forderungen und Pflichten unseres Geschlechtes aufrecht erhält und an seinen Schöpfungen nährt und steigert. Ein ganz besonderes Verhältniß hat er in dieser Beziehung wiederum zu seinem eigenen Volke, da wir Deutschen, neben aller practischen Bethätigung, uns zu jeder Zeit einen reinen und durch keine Borniertheit beschränkten Idealismus zu erhalten gewußt haben.

Es verlohnt sich wohl, da wir den Schwerpunkt des gesammten Schaffens des Meisters im Instrumentalen und Sinfonischen fanden, noch mit einem Worte der erhabensten, von ihm auf diesem Gebiete geschaffenen Gebilde zu gedenken; wir meinen seiner Sinfonien. Durch ein reizendes Spiel des Zufalles erreichen Beethoven's Sinfonien die Zahl, welche die Griechen den Musen gaben. Man kann hinzufügen, daß dieselben sich auch bezüglich ihres verschiedenen Charakters in einem kaum geringeren Grade von einander unterscheiden,

wie die Muſen, bezüglich ihrer, ihnen von dem dichtenden Geiſte des griechiſchen Volkes zugetheilten, verſchiedenen, innerlichen Bedeutung.

Von den Sinfonien Nr. 1 C-dur und Nr. 2 D-dur läßt ſich ſagen, daß ſie noch nicht den eigentlichen Beethoven enthalten; wir meinen, daß ſie noch nicht das Bild der Perſönlichkeit Beethoven's nach den Seiten hin, durch die er ſich von ſeinen Vorgängern Haydn und Mozart unterſcheidet, ausreichend kenntlich machen. Dagegen finden wir in ihnen noch mannigfache Anklänge an dieſe, ſeine beiden großen Vorgänger im Felde der Sinfonie, und zwar in einer noch hervortretenderen Weiſe ein Anlehnen an Mozart, als an Haydn. Der künftige, ſelbſtändige Beethoven und das Dämoniſche ſeiner Natur kündigt ſich gleichſam nur in einzelnen Momenten, oder wie ein, einem Gewitterſturme vorhergehendes, fernes Wetterleuchten an. Erſt in der dritten Sinfonie, der Eroica, richtet ſich der Geiſt Beethoven's in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit und Erhabenheit vor uns auf. Es iſt bekannt, daß dieſe Sinfonie anfänglich den Namen des erſten Napoleon trug, in welchem Beethoven nicht nur den Helden, ſondern auch den großen Menſchen zu ſehen glaubte, der ſein, von den Stürmen der Revolution zerriſſenes Vaterland zu wahrer Freiheit und Größe führen und ſo der Welt ein leuchtendes Beiſpiel erhabener Uneigennützigkeit geben würde. Als jedoch der Conſul ſich in den Kaiſer Napoleon verwandelte, und es deutlich ward, daß er nur darum die Welt unterjoche und ſein Volk von Schlachtfeld zu Schlachtfeld führe, weil er nichts auf Erden liebe als ſich Selbſt, zerriß Beethoven das Titelblatt des Manuſcriptes ſeiner unſterblichen Sinfonie und gab derſelben ihren heutigen Namen. Ein Urtheil, das unſer Volk ſeitdem durch die Entthronung zweier Napoleons und ſeinen dritten Heereszug nach Paris unterſchrieben und bekräftigt hat! —

Die Eroica unterſcheidet ſich auch dadurch von ihren beiden

Vorgängerinnen, daß in ihr zum erstenmale das sinfonische Scherzo, welches wir Beethoven verdanken, und das er an die Stelle des früher üblichen Menuett's stellte, in seiner ganzen reichen Ausführung und Kühnheit sich vor uns entfaltet. Seine erste Sinfonie enthält noch das Menuett; die zweite zwar schon ein Scherzo, aber in so knappen Formen, daß es hierdurch wieder dem Menuett verwandt erscheint. Einer ferneren Neuerung Beethoven's durch seine dritte Sinfonie begegnen wir in dem ihr ertheilten besonderen Namen, der unser Gemüth darauf vorbereitet, daß sich die einzelnen Sätze dieses Werkes innerhalb eines ganz besonderen und charakteristischen Gefühlskreises bewegen, dessen einzelne Momente durch die Bezeichnung des zweiten Satzes, als eines Trauermarsches, noch schärfer charakterisirt werden.

Die Eroica giebt uns Gelegenheit auf eines der gründlichen Mißverständnisse hinzuweisen, in das jene, obenerwähnte Jüngerschaft, die den Meister besonders für sich gepachtet zu haben glaubt, im Anschluß, wie sie meint, an denselben, verfällt. Von dieser Seite her ward Beethoven nämlich wiederholt als der Tondichter bezeichnet, der, neben bloßen Empfindungen und Gefühlen, auch dem Gedanken in der Tonsprache Ausdruck geliehen habe. Die Leichtfertigkeit, mit der man durch einen solchen Ausspruch Meister wie **Haydn** und **Mozart** zu musikalischen Kindern degradirt, ist unglaublich. Die Wirkungen beider Tondichter werden hierbei entweder nur auf sinnlichen Wohlklang, oder auf eine ganz allgemeine und daher für uns gleichgültige Darlegung von Gefühlen, wie Liebe, Haß, Heiterkeit, Trauer u. s. w. reducirt, welche, falls sie eines tieferen, gedanklichen und aus der künstlerischen Persönlichkeit hervorgehenden Zusammenhanges entbehrten, sicherlich zu einer geisttödtenden Trivialität herabsinken würden. Hätten die Verkündiger solcher unhaltbaren Sätze statt dessen lieber bemerkt, zu welchen sparsamen und kargen Andeutungen sich Beethoven höchstens versteht, wenn er uns

einen Fingerzeig über die Stimmung geben will, die ihn gerade vorzugsweise erfüllt! — Solche Fingerzeige finden wir in den neun Sinfonien Beethoven's, nur in zweien derselben: in der Eroica- und in der Pastoral-Sinfonie; denn gerade die neunte Sinfonie, die, nach der Auffassung der musikalischen Neu-Romantiker, am meisten eines Commentares bedürfen würde, bleibt bis zum Eintritt des Gesanges ohne jedes erklärende Wort. Demungeachtet aber führten Tondichter, wie Berlioz und Liszt, ihre, mit ausführlichen, erklärenden Programmen versehenen „sinfonischen Dichtungen" auf einen Meister wie Beethoven, als den Urheber dieser ganzen, sogenannten gedanklichen Richtung in der Instrumentalmusik zurück. Sie scheinen nicht zu ahnen, daß Instrumentalmusik erklären wollen, dieselbe ihrem innersten Wesen nach negiren heißt. Will der Tondichter künstlerische Wirkungen an ein begriffliches Verständniß anknüpfen, so geben ihm hierzu die Verbindungen der Poesie mit der Musik, sei es im Liede, sei es in der Kirchenmusik, in der Oper oder im Oratorium, Gelegenheit genug. Greift er dagegen zur Instrumentalmusik, so zieht er sich gerade in jenes innerste Gebiet der Tonkunst zurück, das an dem Punkte beginnt, wo Worte und Begriffe nicht mehr ausreichen, und wo das Unaussprechliche, was in jedes tieferen Menschen Seele lebt, nach Ausdruck ringt. Das Unaussprechliche aber wieder aussprechen wollen, heißt die Musik auf dem Felde wieder beschränken und einengen, wo sie allein, ohne jede Mithülfe einer anderen Kunst, besteht, und auf das ihr, weil sie vorzugsweise dem Wunderbaren, Geheimnißvollen und Dämonischen Stimmen leiht, auch keine andere Kunst mit gleicher Wirkung zu folgen vermag.

Einen sehr verschiedenen Charakter von der Eroica läßt Beethoven's 4. Sinfonie in B-dur gewahren. An die Stelle einer Welt in Waffen, oder eines Helden, der im Kampfe für erhabene Ziele über Tod und Vergänglichkeit triumphirt, treten

hier die Kämpfe, die der im eigenen Herzen Einkehrende, die das Genie in seinem Inneren erlebt und zu bestehen hat. In dem ersten Satze, mit seinem „göttlichen Erkühnen", wogt, ringt und jubelt alle Leidenschaft der Jugend. Wir begegnen hier demselben Widerstreit gegen einander ankämpfender Gefühle, der uns aus des Dichters Worten entgegentönt:

„Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt!
Glücklich allein ist die Seele, die liebt!"

Dergleichen Commentare eines Instrumentalwerkes sind selbstverständlich, bis zu einem gewissen Punkte hin, immer nur subjectiver Natur, weil eine wirkliche Definition des Ideenganges eines Instrumentalstückes, wie wir bereits betonten, eine Absurdität ist, über die bekanntlich niemand ironischer die Achseln zuckte, wie Beethoven selber. Doch müßte es schlimm um den inneren Zusammenhang einer solchen Composition stehen, wenn nicht wenigstens die allgemeinste Stimmung derselben anzudeuten wäre. Es ist dies etwas ganz anderes, als aus einem Instrumentalsatze besondere Begebenheiten und Vorgänge unter bekannten historischen oder dichterischen Personen und unter Voraussetzung bestimmter Lokalitäten und Zeiten heraushören wollen. Ebenso unmöglich, als die Versuche von Talenten wie Liszt, Berlioz und ihrer Jünger, gewisse auf begrifflichen Zusammenhang, oder auf Anschauungen und Erfahrungen beruhende poetische Vorwürfe, z. B. Dante's göttliche Comödie und das, der indischen Philosophie angehörende Nirvana durch Töne, ohne die hinzukommende Hülfe der Dichtung zu versinnlichen. Andeutungen dagegen der von uns gegebenen Art beschränken sich gewissermaßen nur auf die Angabe der Tonart der lyrischen Empfindung, die den Tondichter in diesem oder jenem Satze vorzugsweise beherrschte. In einem solchen Sinne bitten wir daher auch unsere Bemerkungen zu Beethoven's Instrumentalcompositionen zu verstehen.

Kehren wir zur B-dur-Sinfonie zurück. Das Adagio

derſelben gleicht dem ſtillen Bergſee, in deſſen kriſtallener Fläche ſich eine wunderbare, phantaſtiſche und doch das Gemüth mit zauberhaftem Frieden erfüllende Landſchaft ſpiegelt. Die ruheloſe Leidenſchaft des erſten Satzes ſammelt ſich hier gleichſam zu weihevoller und ſtillbeſeligter Betrachtung. Zwar ſchweift mit dem Blicke auf blau-duftige Gebirgszüge auch unſer Geiſt in weite Fernen, aber nicht in verzehrender Sehnſucht, ſondern wie von dem ſicheren Hafen aus, in welchem das Gemüth einen langentbehrten Frieden gefunden, unter deſſen verklärendem Anhauch der Tondichter die mannigfach verſchlungenen Geſchicke des Einzelnen und der Welt, wie aus der Vogelperſpective und in reine Harmonie aufgelöſt unter ſich erblickt.

Das Scherzo mahnt uns an den Vers:

„Und friſche Nahrung, neues Blut
Saug ich aus freier Welt.“

und im Gegenſatze dazu das Trio an jene andere Stelle deſſelben Gedichtes:

„Aug' mein Aug', was ſinkſt du nieder,
Gold'ne Träume, kehrt ihr wieder?“

Für den letzten Satz endlich wüßten wir nichts bezeichnenderes zu ſagen, als indem wir mit demſelben Dichter ausrufen: „Wie von unſichtbaren Geiſtern gepeitſcht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unſeres Schickſals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts, als muthig gefaßt, die Zügel feſtzuhalten und bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder abzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er ſich doch kaum, woher er kam!“ —

In Beethoven's C-moll-Sinfonie hat ſich das, in der Eroica zum Ausdruck gelangende Ringen eines waffengerüſteten Helden um Sieg und Triumph, zu einem Ringen der ganzen Menſchheit nach Freiheit und Erfüllung ihrer heiligſten Hoffnungen erweitert. Die Sinfonie könnte daher auch ſehr wohl das Motto tragen: „Durch Nacht zum Licht.“ Es iſt Beethoven

hier gelungen, nach einem Eingang kühnster und erhabenster Art, wie ihn der erste Satz darstellt, und nach den hierauf folgenden Steigerungen, durch Stimmungen voll hoher Entschlüsse und Schilderung eines Muthes der Seele, der auch dem Dämonischen und dem Geschicke trotzt, sich selber noch zu überbieten. Das Finale übertrifft die kühnsten Hoffnungen, die die vorhergehenden, ahnungsvollen Sätze erregten und krönt das ganze Werk in einer Weise, die uns überwältigt und beglückt. Wie der blendende Aufgang der Sonne, wenn sie nach langer Nacht, sieghaft wie ein Held, über den Rand des Horizontes emporsteigt, so wirkt der Eintritt des C-dur-Thema's nach den dämonisch-nächtigen Schauern des Scherzo's. Wir möchten darum dieser Sinfonie, unter allen, die wir dem Meister verdanken, die Palme zuerkennen. Zu einem ähnlich unübertrefflichen und staunenerregenden künstlerischen Ausdruck eines titanenhaften Wollens und Empfindens, zu einem zweiten, scheinbar so müheloſen und natürlichen und dennoch nur dem Genie auffindbaren Abschluß eines langen Widerstreites entgegengesetzter Gefühle, wie ihn das Finale bringt, ist Beethoven, trotz alles Herrlichen und Neuen, womit er uns in den späteren Sinfonien noch beschenkt, nicht wieder gelangt.

Es würde die Grenzen, innerhalb deren wir uns zu bewegen haben, überschreiten, wollten wir hier auch noch auf die 6., 7. und 8. Sinfonie näher eigehen, zumal da der Tondichter in der Pastoral-Sinfonie selber Anhaltepunkte für die Stimmung, um die es sich handelt, gegeben, und da der dithyrambische Jubel, in welchen die A-dur-Sinfonie, oder der alles vor sich niederwerfende, göttliche Humor, in welchen die achte Sinfonie, auslaufen, zu prononcirt sind, um sich einem musikalischen Verständnisse nicht auch ohne alle Commentare zu erschließen.

Um so bedürftiger erscheint das letzte, gewaltige Orchesterwerk des Meisters, die berühmte neunte Sinfonie, einer Erklärung zu sein. Der, an ihrem Schlusse hinzutretende

Gesang der Schiller'schen Ode an die Freude steht weit mehr wie ein großes Fragezeichen, als wie eine Auflösung der Räthsel da, die uns der Tondichter in den vorhergehenden Sätzen zu lösen giebt. Und doch zeigt es sich gerade bei diesem Werke, wie unzulänglich und auf Abwege führend, einem Instrumentalwerke gegenüber, alle Commentare sind. Kein geringeres Talent, als **Richard Wagner**, hat ein erklärendes Programm zur neunten Sinfonie geschrieben. Wir geben gern zu, daß alles, was sich in demselben auf die Grundstimmung des Werkes bezieht, dem, was der große Meister uns hat sagen wollen, verwandt erscheint. Es läßt sich z. B. nicht leugnen, daß besonders im ersten Satze eine ähnliche Stimmung waltet, wie sie uns aus den Monologen **Faust's** entgegentönt. Demungeachtet begegnen wir im Einzelnen wiederum Erklärungen, die uns durch ihre Seltsamkeit geradezu befremden, oder durch ihre Gewaltsamkeit in Erstaunen setzen. Wie ist es z. B. möglich, das, dem Scherzo folgende, hochpoetische Trio, welches sich, besonders mit dem Eintritt der Posaunen, zu einer Stimmung verklärtester und heißester Sehnsucht steigert, durch die Göthe'schen Worte zu bezeichnen:

„Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest.
Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz,
Wie junge Katzen mit dem Schwanz."

Der Erklärer läßt sich hier eben nicht daran genügen, sich auf Faustische Stimmungen im Allgemeinen bezogen zu haben, sondern das Sein und Empfinden des wirklichen Göthe'schen Faust's, daher auch die Anschauungen des **Mephistopheles** vom Leben, die uns ja nur die andere Seite des Dichters enthüllen, sollen hier dem Tondichter und seinem Werke aufgenöthigt werden.

In Wahrheit zu verstehen ist die neunte Sinfonie nur dann, wenn wir, anstatt nach **Faust** oder ähnlichen, entweder von Außen

herbeigeholten, oder dem subjectiven Belieben überlassenen Erklärungen zu greifen, uns ganz in die innere, persönliche Welt **Beethoven's** versenken.

Welche Gestalt hatte dieselbe gewonnen, als die 9. Sinfonie in seinem Geiste geboren ward? — Hinter ihm lag ein Leben voll der grausamsten Täuschungen. Er hatte niemand gefunden, den er seinen ebenbürtigen Freund hätte nennen können. Aber auch die Liebe hatte ihn getäuscht. Seine erste Neigung, diejenige zu seiner **Julia**, scheiterte an dem Unterschiede des Standes und der Vorurtheile. Ein später, heiß von ihm geliebtes Mädchen, um das sich mit ihm zugleich sein Fachgenosse **Hummel** bewarb, entschied sich für den letzteren, da derselbe eine Anstellung und nicht, wie Beethoven, das Unglück hatte, harthörig zu sein. Seine Brüder, in welchen der Mensch, in der unendlichen Mehrzahl der Fälle, seine, von der Natur selbst ihm verliehenen Freunde besitzt, sperrten Beethoven von der Welt ab und verdächtigten ihm alle edlen und besseren Naturen, die sich ihm nähern wollten, um sein Genie desto ungestrafter für ihre niederen Zwecke mißbrauchen und ausbeuten zu können. Hierzu trat nun noch, bald nach seiner Ankunft in Wien, die immer zunehmende Taubheit.

Wie stark solche, schon in seinen jüngeren Jahren ihn treffende Schicksale sein Gemüth damals bereits erschütterten, beweist am besten sein im Jahre 1802, in welchem er schwer erkrankt war, an seine Brüder gerichtetes Testament. Er sagt darin: „Es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben."

Und doch ward Beethoven, als er so schmerzliche Bekenntnisse niederschrieb, noch allgemeine Anerkennung als Künstler in Wien zu Theil. Aber auch dieser Genugthuung sollte er sich nicht lange erfreuen. Der Neid seiner Fachgenossen ward nicht

nur in Wien, sondern auch außerhalb desselben, laut und lauter. Es schmerzt uns, sagen zu müssen, daß selbst ein Carl Maria von Weber zu denjenigen gehörte, die den Meister öffentlich angriffen und verunglimpften. Wie nun vollends die Opern von Rossini Mode geworden waren, sehen wir Beethoven und seine Werke in Wien einer völligen Vergessenheit verfallen. Den besten Beweis hierfür liefert das Promemoria, das eine kleine Zahl von Künstlern und Kunstfreunden im Jahre 1824 an Beethoven richtete. Es heißt darin: „Wir gewahren trauernd, wie der Mann, den wir in seinem Gebiete als den höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend ansieht, wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden, auf dem Ehrensitz der deutschen Muse lagert, wie deutsche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweisen gefallen, und wo die Trefflichsten gelebt und gewirkt, eine zweite Kindheit des Geschmackes dem goldenen Zeitalter der Kunst zu folgen droht." Das Schreiben schließt mit der Bitte, Beethoven möge, trotz der Ungunst der Menge, mit seinen neuesten Werken hervortreten und dem Modegeist des Tages das Terrain streitig machen.

Kann es uns wundern, daß der vielgeprüfte Meister, als er nach langer Dürre ein solches Zeichen der Anerkennung erhielt, mit Thränen erfüllten Augen in die Wolken blickte und die Worte lispelte: „Es ist doch schön", wie uns der dabei anwesende Schindler erzählt? — Doch war auch dies nur Täuschung, da es ihm nicht gelang, seinen neuesten Schöpfungen die erwartete Anerkennung zu erringen.

Die Erlebnisse mit seinem Neffen, den er an Sohnesstatt angenommen, waren auch nur dazu angethan, sein leidendes Gemüth noch mehr zu verdüstern, da ihn der leichtsinnige Jüngling, statt Liebe, Undank und statt Ehre, Schande erndten ließ. Ein Unglück endlich kann man es geradezu nennen, daß Göthe, den Beethoven glühend verehrte, demselben nicht näher trat. In Karlsbad, wo sie zusammentrafen, schien zwar der Anfang dazu

gemacht; Zelter jedoch, dem der Genius Beethoven's unfaßbar blieb, sorgte leider dafür, Göthe einen möglichst unvortheilhaften Begriff von der Art und Weise der Genialität Beethoven's beizubringen. Wir verweisen in dieser Beziehung auf den Briefwechsel Göthe's mit Zelter, in welchem der letztere Beethoven mitunter wie einen halbtollen und unzurechnungsfähigen Menschen darstellt. Hiermit mag es, wenn auch nicht entschuldigt, so doch erklärt werden, warum Göthe ein Schreiben Beethoven's, in welchem ihn dieser darum bat, ihm für seine Missa solennis, die er auf Subscription drucken lassen wollte, die Unterschrift des Herzogs von Weimar zu verschaffen, gänzlich unbeantwortet ließ.

Und so sollte selbst Beethoven's größter Zeitgenosse mit dazu beitragen, sein schon so vielfach verwundetes Herz zu kränken. Dies ist um so schmerzlicher, da wir für gewiß annehmen können, daß der große Dichter, wenn er Beethoven's Freund geworden wäre, in ähnlicher Weise beglückend, fördernd und versöhnend auf ihn gewirkt haben würde, wie er dies auf den, in so mancher Beziehung Beethoven verwandten Schiller gethan hat.

Und damit auch das Letzte irdischen Mißgeschickes dem Tondichter nicht mangele, sehen wir ihn, alt und krank, in pekuniäre Bedrängnisse gerathen, die ihn zwingen, den in England weilenden Moscheles um Vermittelung einer Geldunterstützung durch die Londoner philharmonische Gesellschaft zu bitten. Aber nicht nur hinsichtlich seiner Beziehungen zum Leben und seinen Geschicken sollte Beethoven's Erdenwallen eine Kette von Unglück darstellen, sondern er sollte auch den Glauben an seine Ideale scheitern oder verbleichen sehen. Und hierzu mochte gerade der hohe idealistische Flug seines Geistes, im schneidenden Contrast mit einer Welt, die den Hoffnungen seines Gemüthes nie und nirgends Wort gehalten, das Seine mit beitragen.

Er begeistert sich für Plato's Republik und, in einem leicht erklärlichen Zusammenhange damit, für die französische Revolu-

tion und dem aus ihr hervorgehenden Helden. Aber weder dieſe Revolution, die in Greueln endigte, noch jener Held, von dem er glaubte, daß er den ſittlichen Kern jener gewaltigen Umwälzungsperiode der Nachwelt unverſehrt überliefern würde, erfüllen ſeine Erwartungen.

Er kommt als guter Katholik vom Rhein an die Donau. In dem luſtigen Wien gewinnt ihm jedoch der Katholicismus einerſeits ein ſo weltliches, andererſeits ein ſo beſchränktes Anſehen, daß er ſich, wie **A. B. Marx** ſo wahr ſagt, in ſeiner Missa solennis ſeinen eigenen Geiſtesdom, neben und außerhalb des Domes von Sct. Stephan errichtet. Wir ſehen ihn zuletzt Freimaurer werden, aber daß er hier ſeine letzte und endliche Befriedigung gefunden, dürfte, bei Beethovens beſonderer Anlage, ebenfalls bezweifelt werden. Hiermit würden denn auch die Worte ſtimmen, mit denen der ſterbende Meiſter von den ihn umgebenden Anweſenden Abſchied genommen haben ſoll: „Plaudite, amici, comoedia finita est!“

Ein Vaterland hatte der Deutſche damals noch nicht, ſo daß Beethoven auch die Wohlthat, über die großen und erhebenden Geſchicke des eigenen Volkes, perſönliche Leiden zu vergeſſen, nicht zu Theil ward. Der einzige große Aufſchwung, gelegentlich deſſen ſich alle Deutſchen damals eins fühlten, waren unſere Freiheitskriege von 1813 und 1815. Derſelbe kam jedoch in Wien zu einer viel geringeren Geltung und Erſcheinung, wie im deutſchen Norden. Ueberdies erlebte unſer Meiſter auch die Ernüchterung der, durch **Metternich** in ganz Deutſchland organiſirten und wie Mehlthau auf die Blüthen nationaler Begeiſterung niederfallenden Reaction.

So hatten Beethoven denn — ihn, der dies tiefer wie die meiſten empfand — die von ihm angebeteten Ideale ſeines Herzens: Freiheit, Religion und Vaterland, und noch mehr, die von ihm über ſie alle geſtellte und ſeinerſeits der ganzen Menſchheit geltende Liebe getäuſcht, denn ſie war ihm von keiner Seite

erwidert worden. Unverstanden von der Welt und seinen Fachgenossen, ohne eine Seele, in deren Busen er seinen Kummer hätte ausschütten können, durch völligste Taubheit auch von dem oberflächlichsten Verkehr mit seines Gleichen ausgeschlossen, von niedrigen Seelen verrathen und belogen, dazu körperlich schwer leidend und mit einem, mehr wie je nach innen gekehrten Geiste — so finden wir den Meister, als er die 9. Sinfonie componirte. Und wie uns dies letzte, gewaltige Orchesterwerk Beethovens gleichsam das Antlitz einer Sphinx zukehrt und in seinem räthselhaften Charakter an die letzten Arbeiten **Michel Angelo's** mahnt, so theilt er mit diesem auch die erhabene Einsamkeit, in welcher wir beide am Ausgange ihrer Laufbahn dastehen sehen.

Sollen wir nun überhaupt zu einer Erklärung der Gemüthszustände kommen, aus denen die neunte Sinfonie hervorging, so ist dies nur möglich, wenn wir uns den Meister in der, oben von uns geschilderten Stimmung seiner letzten Jahre und in Beziehung auf das, was an Erlebtem hinter ihm lag, vergegenwärtigen.

Unter einem solchen Gesichtspunkte erscheint uns der Eingang des ersten Allegro's, als eine Darstellung jener trostlosen Leere und Oede, die den Menschen ergreift, wenn er seine Ideale versinken sah. Wie hätte der Meister eine solche innere Erstorbenheit ergreifender darstellen können, als durch jene, im Streichorchester vibrirende und in den Hörnern mitklingende, leere Quinte, mit welcher die Sinfonie beginnt. Zwar rafft sich der Tondichter wiederholt aus diesem Hinbrüten, den unlösbaren Räthseln des Lebens gegenüber, zu gewaltiger That und heldenhaftem Ringen mit des Schicksals Mächten auf. Jedoch nur, um schließlich die Fruchtlosigkeit menschlicher Bemühungen einzugestehen, den Schleier des Geheimnisses, der die Welt deckt, zu lüften. So nur können wir uns jenen furchtbaren Basso continuo am Ausgange dieses Satzes deuten. Derselbe malt, in der Hartnäckigkeit seiner Wiederkehr, gleichsam das sich steigernde Be-

wußtſein von den ehernen Ketten, mit denen der Menſch, ohne Antwort auf ſeine ſchon vor Jahrtauſenden geſtellten Fragen zu erhalten, an das Entſtehen und Vergehen der geſammten Natur geknüpft iſt.

Das, dem Allegro folgende Scherzo packt uns mit jenem wilden und ſich in den Strudel der Begebenheiten ſtürzenden Humor, den wir bei Fauſt, nachdem er ſeinen Pakt mit dem Teufel geſchloſſen, und in vielen Dichtungen Lord Byron's, in verwandter Art aber auch in Shakeſpeares Lear und Hamlet begegnen. Es ſcheint uns aus dieſem Satze ebenſowohl eine wildglühende Sehnſucht nach Vergeſſen des inneren Zwieſpaltes in Kampf und Sturm, wie eine großartige Selbſtironie und das unheimliche Lachen der Verzweiflung herzutönen. Im Gegenſatze hierzu waltet im Trio die Stimmung jener Worte Fauſt's:

„Dies Lied verkündete der Jugend muntre Spiele,
Der Frühlingsfeier freies Glück.
Erinnrung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle,
Vom letzten, ernſten Schritt zurück.
O tönet fort, ihr ſüßen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!"

Aus einer ſolchen Gefühlstonart iſt der Uebergang in eine religiöſe Stimmung und in ein letztes, vertrauensvoll gläubiges Suchen nach Gott, den wir in derſelben Weiſe auch bei Fauſt erleben, ein von dem Gemüthe gewiſſermaßen geforderter. Dem zarteſten Austönen eines ſolchen gläubig liebenden Vertrauens auf himmliſche Hülfe, begegnen wir nun in dem wundervollen Adagio der Sinfonie. Wir glauben hier die ätheriſchen Geigentöne jener zarten und graciöſen Engel zu vernehmen, die wir auf ſo vielen Bildern der italiäniſchen Schule der vor und nach Raphaeliſchen Zeit, nicht weniger auch bei unſerem Albrecht Dürer, zu beiden Seiten der das Chriſtuskind haltenden Himmelskönigin muſiciren ſehen. Wir meinen nun erſt zu begreifen, was Pythagoras unter Sphärenmuſik verſtanden habe. Aber auch die

lichte, verklärte Tonwelt dieſes Satzes fängt an gegen ſeinen Schluß hin zu erbleichen und endet mit jenem, leiſe aus den verborgenſten Tiefen der Seele wieder emporſteigenden Gefühlen des Zweifels und der Unruhe, wie ſie uns bei den Triolen der Bratſchen und Geigen und den, unheimlich dazu hin- und hertaſtenden, dumpfen Paukenſchlägen am Ausgange dieſes Satzes ergreifen.

Das Finale beginnt gleichſam mit einem lauten Aufſchrei des Unmuthes der, an die Grenzen ihres Witzes gelangten menſchlichen Seele. Aller Kampf, alles Hoffen, Sehnen und Glauben, ja ſelbſt die Ironie und eine entſchloſſene Hingabe an das Unabänderliche, haben ſich dem Gemüthe des Tondichters als eitel und nichtig erwieſen und ihm keinen dauernden inneren Halt zu gewähren vermocht. Wie deutlich iſt eine ſolche Stimmung der Seele in dem flüchtigen Wiederanklingen der Hauptmotive des erſten Allegro's, des Adagio's und des Scherzo's, ſowie in dem recitativiſchen Solo der Contrabäſſe und Violoncelle, die jene Verſuche, in die Stimmungswelt der früheren Sätze zurückzukehren, gleichſam ungeſtüm unterbrechen, dargeſtellt und gemalt. Da endlich ertönt, wie aus weiter Ferne, ein erſter flüchtiger Anklang an das ſpätere Hauptmotiv des letzten Satzes ſelber, dem bald darauf ein, in den inſtrumentalen Bäſſen beginnender ſanfter Vortrag der Melodie zu Schiller's Lied an die Freude folgt. Derſelbe ſteigert ſich bis zu einem triumphirenden Ausdruck, um ſich jedoch ſchließlich wieder in jenen diſſonirenden und den tiefſten inneren Zwieſpalt kundgebenden Fortiſſimo-Einſatz zu verlieren, mit welchem das ganze Finale begann. Hiermit iſt der Tondichter an einen Punkt gelangt, von dem kein weiterer Ausweg mehr möglich war. Es überkommt uns daher an dieſer Stelle das ſchaudernde Gefühl, als ob der Himmelsſtürmer Beethoven, nicht mehr nur allein, wie Fauſt, ſagen dürfe, daß er ſein eigen Selbſt zum Selbſte der Menſchheit erweitert habe, ſondern, gleich jenem, auch hinzufügen könne: „Um, wie ſie ſelbſt, am Ende

zu zerscheitern", mit welcher, bei unserer früheren Anführung ausgelassenen Prophezeihung die betreffenden Verse bekanntlich endigen.

Darum sehen wir denn auch den Meister, um dem Labyrinthe, in das er sich verloren, zu entkommen, zu einem gewaltsamen Auskunftsmittel greifen. Eigenmächtig, wie Alexander bei der Trennung des gordischen Knotens, löst er das Wirrsal der von ihm heraufbeschworenen Probleme, indem er dem Orchester, statt den von diesem entwickelten Gefühlsprozeß auf instrumentalem Gebiete zu Ende zu führen, durch Eintritt der Menschenstimme gleichsam das Wort abschneidet. Daß der bisherige psychologische Entwicklungsgang des wunderbaren Werkes hier nicht etwa weiter gesponnen und bis zu seinen letzten Consequenzen fortgeführt, sondern mit demselben völlig gebrochen wird, sagt uns Beethoven selbst, indem er dem Bassisten, der mit dem recitativischen Solo beginnt, die von ihm, und nicht von Schiller herrührenden Worte in den Mund legt: „Freunde, nicht diese Töne, sondern lasset uns angenehmere anstimmen!"

Man mißverstehe uns nicht. Es ist ein ewiges Gesetz aller Künste, ihre verschiedenen Gattungen und Stilformen aus einander zu halten und nicht zu vermischen, und die reinsten künstlerischen Aufgaben gerade darin zu suchen, daß jede Gattung in ihrer Besonderheit im Stande bleibe, die ihrem Charakter gemäßen Aufgaben zu lösen. Nun ist es aber gewiß, daß die Sinfonie und die Cantate geschiedene Gattungen sind; nicht weniger gewiß, daß das plötzliche Anstimmen des Schiller'schen Liedes an die Freude unvermittelt und ohne inneren Uebergang in der 9. Sinfonie erfolgt, da der, im Orchester gemalte, wiederholte Aufschrei heller Verzweiflung, durch die von Beethoven improvisirten Worte, nur gewaltsam unterbrochen wird.

So wird es denn klar, daß dem großen Genius nicht zum zweiten Male in gleich vollkommener Weise darzustellen vergönnt

ſein ſollte, was ihm in der C-moll-Sinfonie ſo glänzend gelungen: der natürliche und organiſche Abſchluß eines heroiſchen Empfindens, Wollens und Kämpfens durch endlichen Sieg und Triumph, ohne daß der Tondichter deshalb in die Lage gekommen wäre, das von ihm erwählte Ausdrucksgebiet des Orcheſters und der Sinfonie zu verlaſſen. Daß die C-moll-Sinfonie, als die fünfte, genau die Mittelſtellung zwiſchen ihren Schweſtern einnimmt, erſcheint in dieſer Beziehung faſt bedeutungsvoll, und wenn wir auch von keinem Herabſinken in den ihr folgenden Sinfonien, unter denen ſich Perlen wie die A-dur- und die achte Sinfonie befinden, reden können, ſo exiſtirt doch kein zweites ſinfoniſches Werk, in welchem in ähnlich unvergleichlicher Weiſe Form und Inhalt einander decken.

Iſt der Eindruck, den die C-moll-Sinfonie in uns hervorruft, derjenige eines Kunſtwerkes von der Erhabenheit und Vollkommenheit des Parthenons oder des Kölner Doms, ſo ſtehen wir der neunten Sinfonie wie einem, durch ſeine Großartigkeit uns überwältigenden Naturſchauſpiel gegenüber. Dieſelbe Empfindung eines nicht mehr in Worte zu faſſenden, grenzenloſen Staunens, welches denjenigen ergreift, der zum erſten Male am Rande eines zu ihm herabſteigenden Gletſchers ſteht, über dem ſich die Wetter- und Schreckhörner der Alpenwelt in furchtbarer und einſamer Majeſtät aufthürmen, muß ein unbefangenes, muſikaliſches Gemüth erfaſſen, auf das zum erſten Male die, an allen Höhen und Abgründen menſchlichen Empfindens vorüberbrauſende Tonfluth der letzten Rieſenſinfonie unſeres Meiſters einſtürmt. Iſt das Schrecklich-Schöne, das Dämoniſche, das Ueberſchwängliche und das Erhabene der letzte Gipfel der Kunſt, ſo iſt er in der 9. Sinfonie erſtiegen.

Es liegt uns ſelbſtverſtändlich ferne, an Beethoven's unnahbarer Größe mit dieſen Worten mäkeln zu wollen; wäre Aehnliches doch vollkommen in gleichem Sinne von den letzten Schöpfungen und dem jüngſten Gericht des nicht minder gewal-

tigen **Michel Angelo** zu ſagen. Wir möchten nur dem, für die ganze heutige Kunſtſchule in der Muſik gefährlich gewordenen Irrthum der muſikaliſchen Neuromantiker entgegentreten, als wenn die 9. Sinfonie und Beethoven's letzte Streichquartette in ſeiner ſchöpferiſchen Thätigkeit diejenigen Punkte ſeien, zu denen ſich ſein ganzes Schaffen geſteigert und zugeſpitzt habe. Oder — wie ebenfalls von jener Seite behauptet wird — als wenn dieſes Werk und andere ihm verwandte Schöpfungen der letzten Periode des Beethoven'ſchen Schaffens, der Boden ſeien, von dem wir auszugehen hätten. Nichts iſt gefährlicher, als wenn eine, zur Partei organiſirte Richtung in der Kunſt einem großen Genius, auf den ſie ſich beruft, ihre Tendenzen andichtet oder unterſchiebt. So ſagt Richard Wagener — um nur an einem Beiſpiele zu beweiſen, zu welchen Irrthümern dergleichen führt —, daß Beethoven mit der 9. Sinfonie die Form dieſer Kunſtgattung für alle Zeiten geſprengt und ihr ſo gewiſſermaßen ihr Ende decretirt habe. Nun wiſſen wir aber durch Schindler, Moſcheles und andere Berichterſtatter, die mit Beethoven in deſſen letzten Lebensjahren verkehrt, daß er eben an ſeine 10. Sinfonie (und zwar an eine Sinfonie in optima forma, d. h. ohne eine ſich anſchließende Cantate) gehen wollte, als ihn ſeine letzte Krankheit und der Tod ereilten.

Ueber das, was Beethoven in der mittleren Periode ſeines Schaffens geleiſtet, welche für uns die Zeit von der 3. bis zur 8. Sinfonie und alles, was ſich um dieſe Kernpunkte gruppirt, umfaßt, wird wohl niemals hinauszukommen ſein. Der Meiſter hat durch ſeine neunte Sinfonie hierfür ſelber den Beweis geliefert. Und wenn dieſe demungeachtet als ein Staunen erregendes Denkmal ſeiner titanenhaften Größe daſteht, einer Größe, die nicht davor zurückbebt mit gewaltigen Händen an den ewigen Schranken zu rütteln, die dem Menſchen und der Kunſt geſetzt ſind, ſo ſollen ſich Talente von beſcheidenerem Umfange hüten, es dem Halbgotte nachthun zu wollen. Auch **Phaeton** war

kühn und heldenhaft, dennoch entglitten ihm die Zügel, und er stürzte zur Tiefe, als er meinte, wie **Helios**, die Rosse am Sonnenwagen lenken zu können!

Jedenfalls ist die Sinfonie, in der Gestalt, wie sie uns **Beethoven** hinterlassen, nicht mehr zu übertreffen; so wenig, wie der religiöse Ausdruck in der Musik seit **Bach**, oder der pathetische seit **Gluck**. Und so dürfen wir denn von unseren drei großen Sinfonikern sagen: **Haydn** legte die Fundamente zu dem musikalischen Prachtbau dieser Kunstform, **Mozart** baute und schmückte ihn aus, **Beethoven** setzte einen Thurm darauf; wer höher bauen will, wird das Gebäude verunstalten.

Es kann uns Deutsche mit gerechtem Stolze erfüllen, daß die Schöpfung einer selbständigen Instrumentalmusik, d. h. die Begründung einer Gattung, in welcher allein sich die Musik als völlig selbständige Kunst darstellt, ausschließlich das Werk unserer Nation ist. Ein solch berechtigtes Hochgefühl muß sich noch steigern, wenn wir uns sagen, daß auch die, in diesem Gebiete thronenden Heroen ohne Ausnahme unserem Vaterlande angehören. Feiern wir denn, wenn die Kriegstrompeten schweigen, und der Mund der Geschütze verstummt sein wird, mit der glorreich errungenen Größe und Einheit unseres Vaterlandes, auch denjenigen Meister in allen seinen Gauen, dessen hundertjähriger Geburtstag in so bedeutsamer Weise mit dem dritten der Freiheitskriege zusammengetroffen ist, den wir gegen wälsche Anmaßung führen mußten. Waltet doch derselbe Heldengeist, der in der Brust unserer tapferen Brüder wohnt und Schlachten schlug, wie sie die Gedenkblätter der Geschichte noch nicht aufgewiesen, auch in unseres Beethoven heroischer Sinfonie und in hundert anderen seiner Werke. Und wenn sich ein solcher Geist, im Schlußsatze der großen Sonata appassionata, unserem inneren Auge gleichsam zu einem kämpfenden Sct. Georg verkörpert, der den Drachen der Finsterniß unter seine Füße zwingt, so scheint im Schlußsatze der Sinfonie aller Sinfonien, wir mei-

nen derjenigen in C-moll, der aus langen Kämpfen zurückkehrende Held von einem ganzen Volke mit tausendstimmigem Jubel empfangen und begrüßt zu werden. Mit einem Jubel, wie wir ihn, so Gott will, anstimmen werden, wenn der greise Heldenkönig, über dessen Haupt die deutsche Kaiserkrone schwebt, und sein unüberwindliches Heer in unsere Mitte zurückkehren, oder wenn wir sie alle wieder erblicken, deren Ausdauer wir unsere künftige nationale Größe zu danken haben. Denen aber, die für das Vaterland starben, wollen wir mit Beethoven's heroischem Trauermarsch die künstlerische Todtenfeier darbringen und uns so mit ihm, über alles Vergängliche hinweg, an dem ewigen Nachruhm auferbauen, der das Andenken an die gefallenen Helden umstrahlt. Vergessen wir aber auch dann nicht, daß zu den höchsten Gütern unseres Volkes von jeher alles das gehört hat, was der Mensch sein Ideal nennt, und daß zu den Besten in deutschen Landen, die die Göttinnen Freiheit und Humanität auf ihre Schilde erhoben, unser **Beethoven** gehört. So sei uns denn seine, am Ufer des heiligen Rheinstromes, dieses Ganges der Deutschen, gelegene Geburtsstätte Bonn ein Mekka des Geistes, nach dem wir alle wallen, um den zu feiern, der, wie die Heroen Griechenlands, noch nach Jahrtausenden Kunde von deutscher Gesinnung und Art geben wird. Als ein Kind jener linksrheinischen Gauen jedoch, die man uns entreißen wollte, soll er uns vergewissern, daß der Rhein nicht Deutschlands Grenze, sondern Deutschlands Strom ist. Dann werden, neben seinem Denkmal, die Standbilder eines Luther, Melanchthon, Guttenberg, Göthe und Arndt, eine erzglänzende „Wacht am Rhein" bilden, die stumm aber beredt uns allen zuruft: Wahrt auch in der Zukunft das Vaterland, als den heiligen Geistesboden, auf dem wir wirkten! —

Anmerkungen.

[1]) Dr. **Hennes** giebt den 15. December (in Nr. 196 der Kölner Zeitung vom Jahre 1838) als Beethovens Geburtstag an, während der 17. December als Tauftag feststeht.

[2]) Guttenberg ist, wie Beethoven, ein linksrheinisches Landeskind. Als ein solches können wir auch **Rubens** betrachten, dessen Vater, aus Deutschland stammend, seiner Hinneigung zum Protestantismus halber, von Antwerpen nach Köln auswanderte. Auf dieser Reise ward Rubens geboren und erhielt in Köln, wo er seine ganze Kindheit verlebte, eine völlig deutsche Erziehung. Die anderen Genannten, wenn auch ihrem Geburtsorte nach rechtsrheinisch, sind doch ebenfalls so sehr mit dem gesammten rheinischen Leben, das keine Trennung durch seinen Strom kennt, verbunden, daß auch ihre Einflüsse auf beiden Ufern desselben bis auf den heutigen Tag wirksam geblieben sind. **Cornelius** ist unmittelbar am Rhein in Düsseldorf, Freiherr von **Stein** im Städtchen Nassau an der Lahn, d. h. also wie **Göthe**, nur in der Entfernung weniger Stunden vom Hauptstrom und ganz im Bereiche der Einwirkungen rheinischer Weltanschauung geboren.

[3]) Glücklicher Weise ist das von Jahn gesammelte Material an Thayer, den trefflichen englischen Biographen Beethovens, übergegangen.

[4]) Wir müssen übrigens zur Steuer der Wahrheit bemerken, daß Hähnel, unmittelbar nachdem sein erstes Modell den Preis erhalten, ein zweites, weit idealer gehaltenes, mit der Bitte, dieses letztere ausführen zu dürfen, dem Beethoven-Comité einsandte. Es ward ihm jedoch hierauf die Antwort, daß man ihn, da das frühere Modell vor allen übrigen den Preis erhalten, auch nur dieses ausarbeiten lassen könne. Nun gehören zwar die am Piedestal befindlichen Basreliefs, welche die sinfonische, dramatische und kirchliche Muse darstellen, mit zu dem Schönsten was Hähnel geschaffen. Demungeachtet ist dem Künstler eine solche Aversion gegen das eigentliche Standbild geblieben, welches er in klarer Selbsterkenntniß verworfen und dennoch auszuführen genöthigt war, daß er einst in seiner humoristischen Weise gegen den Verfasser äußerte: Er pflege, wenn er an den Rhein komme, einen Umweg um Bonn zu machen, um nur seinen Beethoven nicht wiedersehen zu müssen.

[5]) Die rationellen und aus dem Zusammenhange des gesammten Geisteslebens sich entwickelnden Gründe, aus denen sich die Musik zuletzt unter den

Künsten entwickeln mußte, hat der Verfasser in seinem Werke: die Tonkunst in der Culturgeschichte, (Berlin, Behr'sche Verlagshandlung 1869) näher darzulegen versucht und erlaubt er sich in dieser Beziehung besonders auf das 4. Capitel des ersten Halbbandes hinzuweisen.

*) Eingehender entwickelt finden sich diese Anschauungen in des Verfassers: Tonkunst in der Culturgeschichte. Band I. Cap. 10.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

(860)

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Friedrichsstr. 24.

UNIVERSITY OF CA

ML410.B42.N3

C037077041

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C037077041

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley